



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

THAÍS RIBEIRO FEITOSA
09/0133331

**A RELAÇÃO AMOROSA NAS CANÇÕES DE BUARQUE
E SABINA**

MENÇÃO	SS
---------------	-----------

Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho

Brasília- DF
2º/2016



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

THAÍS RIBEIRO FEITOSA
09/0133331

A RELAÇÃO AMOROSA NAS CANÇÕES DE BUARQUE E SABINA

Monografia em Literatura apresentada ao programa de Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras/Português e respectiva literatura, sob a orientação do Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho.

Brasília- DF
2º/2016

Resumo

O presente trabalho propõe o estudo comparativo das canções: *Y sin embargo*, do álbum “Yo, mi, me contigo”, de 1996 e *Cotidiano*, do álbum “Construção” de 1971; *19 días y 500 noches*, de álbum homônimo, de 1990, e *A Rita*, contida em “Chico Buarque de Hollanda”, lançado em 1966, além de alguns dos aspectos criativos relativos às peças selecionadas dos compositores Chico Buarque (1944) e Joaquín Sabina (1949), observando a abordagem do tema amoroso em cada uma das letras de canções selecionadas, a fim de desenvolver uma análise comparada sobre as propriedades criativas e sentimentais nelas encontradas. A pesquisa busca destacar a percepção do amor romântico pela ótica de cada autor, considerando suas trajetórias artísticas, pessoais e políticas. Para tanto esta pesquisa envolve dados sociais e históricos da Espanha e do Brasil nos anos de 1960 a 1990, visando compreender como a temática amorosa era manifestada e interpretada nos períodos de Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1985) e logo após sua queda, bem como durante o período correspondente da Ditadura Franquista e da redemocratização espanhola.

A partir de um estudo social e histórico-cultural, intenciona-se perceber as qualidades poéticas dos dois artistas sob a ótica da teoria da intertextualidade de Gerard Genette (1989) e dos princípios da teoria da recepção de Hans Robert Jauss (1994).

A proposta de estudo aqui apresentada pretende caminhar pelo entendimento da visão e interpretação de cada autor sobre o tema amoroso, passando pelo modo de representação do papel feminino que apresentam, além da representação das relações afetivas homem/mulher e breve consideração sobre os estudos de gênero. Para tanto é necessário analisar a trajetória musical, artística e política de Chico Buarque e Joaquín Sabina, a fim de esclarecer as diferenças e semelhanças a serem apontadas.

Palavras-chave: Joaquín Sabina, Chico Buarque, música, recepção, gênero.

Sumário

Introdução.....	5
Intertextualidade e recepção	6
Os artistas.....	11
Música popular: brasileira e espanhola	14
Contemporâneos	17
Ditadura.....	18
Chico, Sabina e os gêneros.....	19
A expressão do amor em português e espanhol.....	22
Considerações Finais	29
Referências bibliográficas	31
Anexos	33

Introdução

Este estudo analisa quatro letras das canções populares do fim do século XX, de autoria do cantautor espanhol Joaquín Sabina¹ e do cantor e compositor brasileiro Chico Buarque, sob a ótica da “estética da recepção”. A orientação dessa análise procede da necessidade de compreender não apenas o texto das canções, como fatores isolados, mas sim conectar características internas das músicas (letra, melodia etc.) aos fatores influenciadores externos a elas (condições sociais, culturais, etc.).

Através de letras escritas em linguagem coloquial e agudas ao denunciar certa realidade social, Chico Buarque e Joaquín Sabina trazem ao público as histórias de amores com personagens em posições infrequentes, considerando a tradição do cancionero popular espanhol e brasileiro. Este artigo comentará como os traços buarquianos e sabinianos são percebidos do ponto de vista do leitor enquanto receptor da experiência transmitida pelo autor.

A análise proposta unirá dados históricos, sociais e literários, a fim de perceber como é possível compreender a relação homem/mulher dentro dessas canções e como uma leitura receptora contemporânea é capaz de entendê-las, partindo dos estudos relacionados. Visto que um texto vai muito além do que está escrito – é formado por características externas, determinadas por questões histórico-sociais, pelas experiências do autor e do receptor, além da influência geográfica que o impulsiona – pensando nas obras como hipertextos das situações que as condicionam, esta pesquisa busca entender como todos os fatores supracitados influenciam a recepção das obras pelo público contemporâneo.

A intenção deste estudo é desenvolver uma análise paritária entre obras dos dois artistas, que aparentemente compartilham dos mesmos aspectos criativos. São elas: *Y sin embargo*, do álbum “Yo, mi, me contigo”, de 1996 e *Cotidiano*, do álbum “Construção” de 1971; *19 días y 500 noches*, de álbum homônimo, de 1990; e *A Rita*, contida em “Chico Buarque de Hollanda”, lançado em 1966.

¹ Este trabalho nasceu como ampliação do projeto de PIBIC 2015/2016.

O trabalho toma como ponto de partida a teoria da intertextualidade, com ênfase na noção de hipertextualidade, de Gerard Genette (1989), associada à teoria da recepção de Hans Robert Jauss (1994), além de abordar conceitos como o de interesse cognitivo de Hans Ulrich Gumbrecht, a fim de traçar uma base teórica para a análise das obras selecionadas.

Intertextualidade e recepção

Para tratar de intertextualidade, neste primeiro momento, será apresentada a teoria literária de Genette, que defende a coexistência de vários “textos” dentro de um só. Gerard Genette afirma que toda obra é hipertextual. Ele postula a existência de “influências” textuais – diretas ou não – que, unidas, criam uma obra derivada delas. Em sua analogia entre um palimpsesto e o conteúdo de um texto, ilustrando que as informações contidas em uma obra vão muito além do que está escrito, Genette explica que um texto só existe graças à relação feita pelo autor entre vários outros textos, além da sua apropriação das formas e dos conteúdos “absorvidos”.

Logo, um hipertexto é um texto que deriva de outros textos anteriores a ele. De forma mais clara, pode-se dizer que:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2010, p.07).

Todo conhecimento do autor, o seu modo de escrever, ou os acontecimentos que influenciam a escrita, a interpretação do seu receptor e

seu próprio conhecimento prévio de mundo, conciliados a tantos outros fatores, estão em comunhão no hipertexto.

O conceito de hipertextualidade neste trabalho não se restringirá apenas ao aspecto textual das obras, antes serão considerados todos os fatores que podem ter influenciado o processo de criação, tanto de Buarque quanto de Sabina, como “hipertextos”, que interferem – direta ou indiretamente – no processo criativo dos dois artistas. Logo, essa transcendência textual é definida por Genette como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989, p.09-10).

Depreende-se dos fatos acima que a intertextualidade (e mais especificamente a hipertextualidade) abrange o conhecimento prévio do autor de uma obra, seja esse conhecimento intencionado ou não, direcionado ou não à criação da obra, toda a “bagagem” do autor influencia no produto criado por ele. Assim como o conhecimento do autor é fator determinante na criação da obra, o conhecimento prévio de seu receptor também é resolutivo em sua interpretação, pois influencia na sua compreensão do texto, ou seja: todos os conhecimentos retidos pelo receptor durante sua vida direcionam seu entendimento da obra, o que faz com que cada obra seja entendida e apreciada de forma única por cada receptor.

De acordo com Gumbrecht (1979), em seu estudo sobre a ciência da literatura, “a estética da recepção de Jauss descobriu o *leitor* como objeto da ciência da literatura” (p. 175) e, partindo daí, busca “compreender a diferença das diversas exegeses de um texto” (*ibidem*). A constituição do sentido do texto é dada sobre a intencionalidade do autor, unida à compreensão desse texto por parte do receptor.

Quem deseja aprender as condições de diferentes constituições do sentido sobre um texto deve pesquisar as interações entre um autor e seus leitores, pois a ação social do autor é tanto condição para a compreensão do texto pelo leitor, como a ação social, provável dos leitores, age como premissa para a produção textual do leitor (GUMBRECHT, 1979, p. 175).

Ainda sobre os interesses cognitivos citados por Gumbrecht e sua glosa sobre a função intencionada pelo autor ao criar um texto, nota-se que os

autores “se orientam por seu conhecimento dos receptores potenciais” (p.185). Tal função intencionada pelo autor refere-se ao tipo de descobertas ou sentimentos que o autor planejava despertar em seu provável receptor.

Não deixando de lado a posição do receptor na produção de sentido de um texto, Gumbrecht defende que os *esquemas de experiência* desse leitor dependem de “estoques de conhecimento relevantes para a interpretação” que ele possui (p.177). Esses esquemas de experiência são unidos à expectativa do leitor em relação à obra, preparam o receptor para o contato com a obra, trata-se da intencionalidade do receptor ao buscar a obra. Na situação da análise das canções nesta pesquisa, é delicado tratar dessa intencionalidade, pois a música é veiculada de maneira distinta a das obras literárias comentadas por Jauss e Gumbrecht, isto é, a obra alcança seu receptor de diversas maneiras, pode-se escutar uma canção sem ter a intenção de buscá-la (ouvindo-a na rádio, ou pela rua, por exemplo).

Pensando nas obras que serão analisadas, há de levar-se em consideração que as estruturas e artifícios encontrados em algumas obras objeto deste estudo foram desenvolvidas e direcionadas ao público espanhol e brasileiro contemporâneos à sua criação.

Jauss (1993) fala de como as experiências de leituras passadas do leitor influenciam em suas futuras leituras, assim como as leituras passadas dos autores influenciam na criação de suas obras. Jauss explica que é a partir das suas experiências de leitura que o leitor vai se preparar para a próxima leitura a ser feita, explica que nenhum leitor chega a uma obra completamente despreparado e, apoiado nesses conhecimentos, o leitor cria uma perspectiva sobre o que espera da obra que lerá. Esse conceito de “horizonte de expectativa” e outro de “experiência” nos ajudará a desenvolver a análise das canções de Sabina e Buarque de Hollanda, buscando compreender melhor a proposição dos autores ao escrevê-las, pois um autor geralmente cria levando em consideração o rol de experiências e as expectativas de seus receptores.

Pelos estudos de Jauss (1983) é possível compreender que a qualidade e a categoria de uma obra é percebida por seus critérios de recepção, pelo efeito que ela produz, e daí é possível medir sua distância estética. Em uma análise ao poema *Spleen*, de Baudelaire, Jauss deixa claro como as experiências do receptor influenciam a leitura de uma obra, quando explica a

diferente experiência entre leitores: um contemporâneo à obra, mas com pouca experiência de leitura, um segundo leitor contemporâneo, porém mais crítico e instruído e um terceiro receptor, distante temporalmente da obra. A partir desse exemplo é fácil compreender como as características estéticas de uma obra influenciam de maneiras distintas a cada receptor.

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do 'meio e do fim' da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao género ou ao tipo de texto (JAUSS, 1993, p. 66/67).

Assim, somos capazes de explicar a importância de pesquisar a situação social da obra, buscando compreender seu "lugar no mundo", pois a compreensão de seus receptores diz mais sobre sua essência do que seu conteúdo em si. Pensando nisso, se faz necessário compreender a relação de Chico Buarque e Joaquín Sabina com seu público, bem como compreender suas trajetórias de vida, envolvimento político e social, e comparar todos esses tópicos ao contexto social em que as obras foram criadas, partindo da análise de dados dos receptores (teóricos ou não) encontradas durante o desenvolvimento deste estudo.

Compartindo dos princípios de Genette, Gumbrecht e Jauss, este estudo defende a coexistência de diversos textos (sejam eles textos escritos ou fatores que influenciam a criação e a interpretação das obras) criando a significação geral do sentido neles contidos, posto que, para compreender a totalidade das canções, os fatores relacionados a elas podem contar muito mais do que o contido exclusivamente em suas letras.

Nas obras propostas para o estudo deste artigo, a relação história/literatura é de suma importância, pois as características históricas influenciam diretamente o conteúdo das letras tanto quanto em seu conteúdo musical, os temas e o modo como os autores desenvolvem suas obras. De acordo com os dados que serão evidenciados sobre música popular, é possível perceber como a recepção da música é diferente em português e em espanhol, o consumo da arte musical parece proceder com maior intensidade no Brasil, sendo utilizada, inclusive, pelo Governo a fim de favorecer sua reputação em relação ao povo.

Retomando Genette e sua obra crítica *Palimpsestos*, percebemos vários tipos de intertextualidade, entre eles o estilo de paródia, que parece se adequar à análise das canções propostas. No intuito de fazer uma analogia entre os conceitos expostos por Genette e as canções escolhidas do repertório de Buarque e Sabina, é possível compreender como as relações afetivas das canções em questão se comportam como uma espécie de paródia dos relacionamentos na vida real, caricaturando esses relacionamentos e o modelo clássico de “histórias de amor” ao posicionar os personagens em papéis distintos dos que geralmente são apresentados.

Enquanto hipertexto, as canções que serão trabalhadas derivam de acontecimentos, como fatos históricos, por exemplo, e se transmutam em paródia, modificando ou exagerando tais fatos, buscando atingir a função intencionada pelo autor. Em outras palavras, o autor desconstrói uma evidência e a reconstrói a fim de atingir os seus propósitos.

A paródia nas canções apresentadas também pode causar a aproximação do receptor em relação à obra, pois expõe de maneira branda temas problemáticos. Para isso, porém, as distorções provocadas pela paródia dependem do campo de experiência do leitor para serem compreendidas, talvez mais do que um hipertexto comum necessite, pois há que se captar a denúncia velada nos versos. Quando se trata de música, essa interpretação fica ainda mais comprometida, já que a música é considerada mais subjetiva do que a arte literária escrita.

Os artistas

Para compreender uma obra, principalmente quando se trata de música, compreender a essência de seu criador acaba facilitando o processo de análise, já que as canções tendem a refletir não apenas características e pensamentos de seus autores, como também podem evidenciar aspectos de fatos ocorridos em sua trajetória. Pois bem, os dois compositores a serem analisados apresentam muitos pontos em comum em suas biografias.

Chico Buarque e Joaquín Sabina não são apenas figuras artísticas, os dois também fazem parte do cenário político de seus países, considerados ativistas na luta contra o regime militar, este na Espanha, aquele no Brasil. Os dois se engajaram em movimentos políticos a partir de grupos estudantis de suas universidades, Sabina chegando a graduar-se em filologia e Buarque abandonando a arquitetura e se dedicando à vida social. Também compartilham em suas biografias o exílio na Europa, a fim de fugir da perseguição policial e ordens de prisão. Em questões musicais, tanto Sabina quanto Buarque são extremamente aclamados e respeitados, conhecidos por terem um estilo próprio e marcante, são reconhecidos internacionalmente e dispõem de grande acervo musical em seus nomes.

Os dois compositores também se aventuram pelos caminhos de outras artes, Sabina gosta de pintar e também possui uma compilação de poemas e livros, Chico escreveu peças teatrais, além de alguns filmes e livros publicados.

Chico Buarque foi um ícone do movimento revolucionário brasileiro a partir da década de 60, suas obras manifestavam o desagrado popular e denunciavam, aberta ou veladamente, fatos sociais e políticos da época do regime militar. Joaquín Sabina começa a atuar efetivamente no mundo musical espanhol por volta de 76, já quando a ditadura militar espanhola havia terminado (por efetivamente entenda-se: gravar seus próprios álbuns e alcançar maior visibilidade dentro da própria Espanha, pois sua vida artística e política teve início em sua juventude, na faculdade, e continuou em Londres, até seu regresso à Espanha após a morte de Franco).

Sabina é tão influente na história cultural espanhola quanto Chico é na história brasileira, cada um a seu modo, porém a imagem de Chico aparece

com maior frequência durante o processo, já que ele pôde participar da vida artística do país durante o regime, enquanto Sabina atuava clandestinamente na vida social espanhola até o fim da ditadura. Esses fatores influenciam a recepção das obras dos dois autores em vários aspectos, a facilidade com a qual as canções de Chico Buarque eram divulgadas, a maior liberdade de expressão no Brasil, tudo isso facilitou o acesso dos receptores às suas canções e deu espaço a livre apreciação estética das obras, enquanto que na Espanha todo contato era previamente censurado, com o intuito de conduzir a visão de mundo do receptor espanhol da época.

Apesar das condições delicadas em que os dois artistas se encontravam no início de suas carreiras, ambos são vistos como compositores do povo, que escrevem sobre personagens marginalizados e falam da luta diária do cidadão comum. A predileção de ambos pela criação de personagens não convencionais denota o caráter denunciativo de suas obras, ainda que nas canções de amor, Sabina e Buarque parecem preferir falar do ser humano comum, ou ainda o que está abaixo do comum, aqueles que não são vistos com bons olhos pela sociedade, e falam do sentimento, do sofrimento, do amor dessas pessoas.

Já se tornou lugar-comum dizer-se que a canção de Chico Buarque privilegia o marginal como protagonista, pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade. Desde o primeiro disco [...] os despossuídos têm voz e vez. Malandros, sambistas, pedreiros, pivetes, prostitutas, pequenos funcionários, sem-terra, mulheres abandonadas [...] ele os torna protagonistas da história, dá voz àqueles que em geral não têm voz (MENESES, 2003).

Os mesmos aspectos citados por Meneses sobre Chico Buarque podem ser atribuídos ao estilo de composição de Joaquín Sabina. Os dois são vistos como músicos do povo, embora a imagem pessoal de cada um seja bem distinta: enquanto Chico é tido como boêmio de alta classe, do qual não se sabe muito sobre detalhes pessoais, Sabina tem a fama de um Rock Star, envolvido com mulheres, drogas e noites de festa.

Em seu artigo para a Universidade de Alcalá, Pedro Carrero Eras (2004) afirma que Sabina é visto por muitos como um degenerado, que apresenta uma

figura um tanto diabólica, “al que se suele relacionar con escándalos de todo tipo, especialmente relacionados con el sexo y las drogas, pero esa impresión de malditismo se acentúa en los cantantes y otros protagonistas de la movida de los años 80” (p. 79). O próprio Sabina afirma, diversas vezes, ser realmente uma figura noturna e simpatizar com os seres da noite, aos que aponta: prostitutas, taxistas, garçons, preferindo suas companhias às de cidadãos considerados por ele como “homens de negócio”, explica em entrevistas que esses personagens noturnos são mais interessantes e sinceros. Seu vício pelas drogas, acompanhado de uma conduta lasciva não agrada a todos. Sabina se considera como um dos personagens marginalizados sobre os quais canta, e canta sobre esse tipo de pessoa, que julga ser o mais humano que existe, canta o seu próprio estilo de vida e a realidade cotidiana de seus receptores, do cidadão comum e do marginalizado.

Nem sempre essa realidade agrada aos receptores em geral, como explica Eras, as opiniões sobre Sabina se dividem em extremos de amor e ódio, tanto ao próprio artista quanto a suas músicas. O estilo de escrita de Sabina costuma ser mais duro e mais direto do que o de Buarque, dotado, inclusive de palavras de baixo calão e temas explicitamente sexuais, coisas que raramente se encontram tão explícitas nas letras de Chico.

Sobre aspectos musicais, também encontra-se características em comum nos dois artistas: ambos têm predileção por versos hendecassílabos e ritmos típicos de seus países, como o samba, a rumba, etc.. Tanto Sabina quanto Buarque tendem também a abrir mão do emprego que refrão em suas músicas, fazendo com que tenham aspecto mais próximo ao de um poema.

Música popular: brasileira e espanhola

Antes de tratar dos aspectos da música popular, parece oportuno defender o caráter literário da obra musical, a fim de explicar a escolha das canções que serão estudadas sob a ótica da teoria literária. Canções são dificilmente estudadas em par de igualdade com obras consideradas “literárias”. Emilio J. G. Mellado (2011) aponta que há uma tendência em ver como periférico o poema cantado em uma canção popular, o que tira dele seu prestígio e caráter de obra literária, por haver uma crença de que música e literatura são campos distintos. Essa crença entende a música popular como uma sublitteratura.

A história da arte ensina que dança, música e canto estavam unidos na intenção de aproximar o homem das divindades. Música e literatura eram uma só coisa e foram distanciando-se e tornando-se independentes, a partir da criação da escrita, sem nunca se desligarem de fato. Com a popularização da música e o desenvolvimento tecnológico que facilita a propagação da música popular, sua reputação acabou tornando-se cada vez menos ligada à erudição e, por conseguinte, à literatura, até tornarem-se duas faculdades distintas.

Para L. Kramer (2002) “la música tiene el privilegio de la inmediatez trascendente, la poesía es transfigurada por ella” (p. 35/36). Entende-se então que música e poesia se relacionam intimamente, embora alguns estudos teóricos sobre os temas insistam em diferenciá-los, a poesia é reinventada pela música, que por sua vez, tem um alcance muito grande.

Noguerol (1990) expressa que a legitimidade literária de uma obra é dada por sua peculiar estrutura ontológica e baseia-se em W. Mignolo e seu livro *Elementos Para una Teoría del Texto Literario* para explicar que “el grado poético alcanzado por una obra se define de acuerdo con la aceptación o rechazo que de este hecho haga el receptor” (p. 430). Teun Van Dijk também é citado por Noguerol, por defender que “el carácter literario de un texto se descubre desde la recepción, por la valoración que de él se hace, no a partir del análisis del objeto en sí” (ibídem), ou seja, são os receptores da obra que a qualificam como literária ou não, de acordo com o reconhecimento que receber. Levando em consideração os pontos de vista acima mencionados, depreende-

se que as canções de Sabina, bem como as de Buarque, dispõem de caráter literário, a partir do momento que seus receptores atribuem a elas essa qualidade.

Emilio de Miguel Martínez (2008) explica que muitos poemas famosos foram musicados posteriormente, e que tal feito não diminui a qualidade literária de seu conteúdo, portanto, a musicalidade das letras de Sabina não deveria diminuir a qualidade literária aí contida.

En efecto, ni la calidad literaria de una composición sabiniana aumenta porque podamos colocarla bajo el rótulo de poesía ni poemas de Machado, Miguel Hernández o San Juan de la Cruz, por pensar en autores recientemente musicados, modifican su sustancia o alteran su valía cuando han pasado a funcionar como letras de canciones, alcanzando así una nueva vida, la musical (MARTÍNEZ, 2008).

A intenção desta pesquisa não é fixar-se no caráter literário das obras, contudo, as análises desenvolvidas considerarão todo produto musical aqui citado como obra literária.

A canção popular expressa a relação direta da massa com seu conteúdo poético. Através dela se pode analisar a percepção comum sobre a situação de uma sociedade ou época específicas. É possível perceber, a partir de um estudo sobre o consumo da canção popular de determinado grupo social, as características básicas de seus comportamentos e opiniões. Partindo dessas afirmações, podemos compreender como a população espanhola e brasileira se comportava e reagia aos acontecimentos das épocas a serem estudadas neste projeto.

Na Espanha, a música popular surge no século XIX, os principais estilos passam pelos boleros, flamencos, coplas e outros denominados “folclóricos”. Sua criação era principalmente influenciada por traços italianos e franceses, até o surgimento do rock and roll nos anos 50, que predominou e desencadeou-se em meados de 75, com a chegada da democracia. Com o início da chamada Edad del Oro, época de grande euforia por toda a Espanha – com a morte do general Franco, a queda da ditadura e a chegada da

democracia, os espanhóis viveram uma espécie de “overdose das artes”, na qual tentavam aproveitar ao máximo e de uma só vez tudo o que lhes era proibido pela censura – o cenário artístico da Espanha sofre uma reviravolta. Novos ritmos, estilos, artistas, tudo influencia para a mudança da música espanhola. A Espanha passa a ser representada pelos jovens, cansados de ser reprimidos e sedentos por novas experiências, o que inclui grande câmbio em seus estilos de vida: as cidades passam a ter caráter noturno, com muitas festas e expressões artísticas, mas também drogas, depravação e rebeldia, no momento que ficou conhecido como Movida Madrileña.

Em artigo publicado no jornal eldiario.es, Mónica Marcos (2016) conta como a censura espanhola agia sobre as produções musicais, não somente sobre a música produzida na Espanha, como também nas canções internacionais que tentavam entrar nos domínios espanhóis. O crivo não se aplicava apenas ao aspecto político, controlava qualquer tema que fosse julgado pela censura como rival da moral, bons costumes, religião ou impróprios, de alguma forma, para a sociedade espanhola. Tal censura parecia tão severa, que muitas vezes interpretava como ameaça letras inocentes. Marcos diz que, da mesma maneira que puniam artistas por terem interpretado erroneamente o sentido de uma canção, absolviam as outras que claramente deveriam ser censuradas.

Sobre a chamada música popular do Brasil, é provável que ela tenha nascido no Romantismo, fruto da mescla de ritmos africanos, indígenas, portugueses e algo de influência europeia. Com a criação das modinhas, a música se popularizou e tornou-se produto de massa. Apenas no século XX é que a música brasileira começa a tornar-se produto de mercado, produzida em grande escala a fim de suprir a grande necessidade dos potenciais receptores. De acordo com Rinaldo Fernandes (2005), a censura imposta às canções no Brasil até 1968 (quando é instaurado o AI-5) era branda, de certa forma, e havia pouca repressão sobre o conteúdo de suas letras. Já na Espanha, a censura controlava não somente as letras das músicas, mas também o estilo musical, a produção e a divulgação de qualquer obra, o que pode ter causado uma passividade musical, se comparada com a grande repercussão existente no Brasil. O consumo da música no Brasil era extenso, as novas canções produzidas e divulgadas em grande escala, enquanto que na Espanha toda

produção era severamente controlada pelo governo, até a explosão cultural atingida após a morte do general Francisco Franco.

A música brasileira era usada como meio de protesto, como transmissora da mensagem popular de denúncia, mas também servia como meio de divulgação do interesse militar, que utilizava canções para promover uma boa imagem sobre o regime militar. Diferente das canções autorizadas no regime brasileiro, o movimento musical espanhol tinha muita dificuldade de furar o bloqueio militar, no qual as mensagens veladas tinham dificuldade de passar despercebidas pela análise governamental.

Por volta dos anos 60^a música brasileira se volta para o seu aspecto urbano, quando surge a Bossa Nova classificada por Sant'anna (2004) como carioca e madrilenha. Era um estilo considerado burguês, voltado ao tema amoroso, situado entre a cidade e a praia, a MPB (Música Popular Brasileira) surge como que em resposta à apatia das letras na Bossa, apresentando canções denunciativas, com personalidade mais agressiva contra a repressão.

O movimento musical da MPB ganha força dentro do cenário universitário, no qual Chico Buarque entra em contato com toda essa realidade da época. O movimento musical tinha interesse de reaproximar a música do cidadão brasileiro, distanciamento que havia sido criado pela Bossa Nova, que era então conhecida como “música de rico”.

Logo após a MPB conquistar seu espaço, aparece o movimento chamado tropicália/tropicalismo, ainda mais agressivo e denunciante do que a MPB.

Contemporâneos

As trajetórias artísticas de Buarque e Sabina são praticamente ou quase que totalmente contemporâneas, ainda que Chico Buarque tenha alcançado visibilidade mais precocemente, dado a situação de repressão vivida em cada caso, como explicado anteriormente. Chico, nascido em 1944, e Sabina, cinco anos depois, ingressaram na vida social e política de seu respectivo país, em luta pela democracia, por volta dos anos 60, quando ingressaram na faculdade. Os dois nomes marcam a história cultural de seus países, como figuras

denunciativas, focadas em evidenciar a realidade social da época do regime militar que viveram.

Ambos buscaram refúgio na Europa nos anos 70 e regressaram ainda com o mesmo espírito de luta. Tanto Sabina quanto Buarque seguem até hoje ativos na vida artística, compondo, gravando novas canções e fazendo shows.

Também é notório, quando se fala de aspectos criativos, que suas letras mudaram de acordo com o tempo e o distanciamento temporal da época de regime político que viveram. A urgência pela luta, pela denúncia, acaba por ser abrandada e permite que o artista possa se redescobrir, focando em aspectos mais pessoais em suas novas criações. Isso influencia diretamente na essência de suas obras, uma vez que não há mais necessidade expressa de resistir a uma situação que já não existe, como foi o caso na queda das ditaduras apresentadas anteriormente.

Ditadura

O regime de Franco (1939-1975), além de ser reconhecido como fascista, era também chamado de autoritário e paternalista, por agir arbitrariamente, não deixando espaços para que suas decisões fossem questionadas, já que se dizia agir de acordo com os valores morais e éticos da sociedade espanhola. De acordo com Ian Gibson (1992), a guerra civil espanhola dos anos 30 devastou o país, especulando-se algo em torno de 600mil mortos e graves crises por toda parte. Gibson acrescenta ainda que fugiram para o exílio grandes personalidades intelectuais quando Francisco Franco toma o poder:

Entre os espanhóis que fugiram para o exílio quando a guerra atingiu seu estágio final, em março de 1939, estavam milhares dos homens e mulheres mais bem preparados do país – médicos, arquitetos, políticos, poetas, escritores, professores. Foi uma enxurrada de cérebros comparável – e quase tão definitiva quanto – à expulsão dos judeus em 1492. Franco nunca perdoou os exilados nem o que eles representavam, e a Espanha perdeu todos esses talentos (GIBSON, 1992, p.58).

À medida que o regime do general Franco vai envelhecendo, as condições para sua sobrevivência também foram se perdendo, até que, com a morte do ditador, a democracia é paulatinamente instaurada e toda repressão cai por terra, após a coroação do rei Juan Carlos e com a promulgação de uma nova Constituição depois do plebiscito de 1978.

A ditadura militar no Brasil vai de 1964 a 1985, alcançando seu auge em 70 (milagre econômico), passou pelas mãos de cinco governantes, cada vez mais rígidos e teve características de censura e repressão ~~muito~~ parecidas às do regime franquista. De acordo com Napolitano (2015), a censura era imparcial:

Agia muito à vontade na proibição de programas de TV e rádio. Era essa sua função mais antiga e plenamente estabelecida pela legislação anterior ao regime e [...] ironicamente, a censura musical tornou-se ainda mais voraz depois de 1979, quando se respiravam os ventos da abertura política (NAPOLITANO, 2014, p.130).

Sendo assim, nota-se que tanto Buarque quanto Sabina viveram condições político-sociais e civis quase semelhantes, tendo ambos buscado exílio no Europa (Chico na Itália em 1969-1970 e Sabina em Londres 1970-1977) a fim de fugirem do sistema autoritário e das respectivas ordens de prisão vindas dos regimes autoritários do Brasil e da Espanha.

Chico, Sabina e os gêneros

Muito se sabe sobre Chico Buarque e sua interpretação da alma feminina. Buscando na internet, por exemplo, É possível encontrar milhares de artigos que abordem o tema “Chico e o feminino”, mas, mas quanto à representação do masculino dentro da obra de Chico Buarque, pouco – ou

nada – se fala. Durante este estudo, portanto, buscaremos expor não apenas a figura do feminino em deslocamento, como também a figura do masculino.

O mesmo se aplica às canções de Joaquín Sabina, porém, quando se fala de Sabina, o que se encontra são comentários sobre sua alma “machista”, ou melhor: Sabina não trata o sentimentalismo feminino com a mesma delicadeza de Chico Buarque, ao contrário, é um homem de poucas sutilezas, que diz o que quer da maneira que lhe aprouver, pouco importando-se com as opiniões alheias. Seu comportamento, assim como suas canções, revelam características de uma Espanha pós-franquista onde a música popular, as drogas e a vida noturna tomaram conta da vida do jovem espanhol, fato que Sabina evidencia na maioria de suas músicas, especialmente as mais próximas à chamada *Edad del Oro*.

Sabina vive e expõe em suas canções a mudança do cenário urbano espanhol, o que faz com que sobre pouco espaço para as psicologias femininas que Chico costuma cantar em suas canções e foge do politicamente correto.

O que se encontra, geralmente, em letras que tratam de canção de amor é o arquétipo: homem forte conquistador, mulher frágil conquistada e uma relação amorosa entre eles. O intuito desta pesquisa é comparar obras de Sabina e Buarque que apresentem personagem em posições opostas, na tentativa de compreender como cada um entende e apresenta sua ideia de relacionamento como uma paródia do amor convencional. Nesse contexto, veremos as várias maneiras de lidar com estruturas convencionadas socialmente como mecanismo de denúncia dos padrões conhecidos na sociedade espanhola e brasileira.

Neste estudo não apresentaremos apenas o personagem feminino não convencional, como também procuraremos exemplificar o caráter masculino vulnerável, diferente do que é geralmente apresentado em canções populares. Esta comparação não será feita com o intuito de generalizar o amor romântico brasileiro em contraposição ao amor romântico espanhol, mas sim de perceber como Chico Buarque e Joaquín Sabina tratam alguns aspectos específicos dentro de determinadas obras.

Quando se fala em literatura feminina e masculina, percebemos que o sentimentalismo masculino é pouco estudado e pouco mencionado, por

receptores e teóricos literários. Nas canções apresentadas, tentaremos perceber o protagonista masculino que sofre de amor pelo personagem feminino (que, nos casos apresentados, não o corresponde). Teremos a oportunidade de analisar como o masculino se comporta frente a seus sentimentos amorosos.

Nas obras elencadas primam características em comum, como: a visão masculina na obra, protagonizando e refletindo sobre as relações nelas apresentadas, o deslocamento dos papéis masculino e feminino, objeto da fala do protagonista masculino e a disparidade dos sentimentos em cada uma das relações apresentadas.

Scott (1995) afirma que “o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é o primeiro modo de dar significado às ações de poder, sendo, pois, um meio pelo qual o poder se articula” (p.86), o que prova que a relação entre homem e mulher é definida por convenções sociais, a fim de conservar a hegemonia masculina. Longe querer levantar aqui uma bandeira feminista, a afirmação de Scott permite esclarecer nosso pensamento em relação à posição dos gêneros dentro das canções a serem estudadas.

A configuração dos sexos pressupõe a dicotomia do oposto, o homem deve ser aquilo que a mulher não é. É pensando nisso que pode-se concluir que a figura do homem na sociedade ocidental é, há muito tempo, superior à figura feminina, o homem é o provedor do lar, protetor da família, enquanto a mulher é o personagem frágil, que mantém o lar e os sentimentos. Ao homem é proibido a expressão de sentimentos, já que, pelo oposto, o sentimentalismo é característica feminina, bem como a subjetividade e a vulnerabilidade.

Esse conceito de gêneros é ensinado desde a educação do ser humano enquanto cidadão e é fortalecido nas sociedades modernas ao longo de seus anos de vida, criando essa diferenciação quase que de maneira imperceptível. A relação do masculino com o lado sentimental pode ser exemplificada pelo que Pedro Paulo de Oliveira (1998) define como sendo uma necessidade do masculino de se desligar da figura feminina que o acompanha desde a primeira infância (mãe, professoras, etc).

Oliveira explica também que o ato de reprimir suas inseguranças, afetos e medos, vem dessa necessidade de se emancipar da figura feminina. É claro

que existem ainda muitas outras teorias comportamentais capazes de explicar a situação dos gêneros nos últimos anos, o fato, porém, é que as posições de masculino e feminino são bem definidas e marcantes (e marcadas) na sociedade. Nas canções propostas veremos a posição do masculino e do feminino interagindo com essas definições, indo contra elas, mostrando como os personagens das canções distorcem as convenções apresentadas acima.

A época na qual as canções de Buarque e Sabina começam a ser escritas são marcadas pela determinação taxativa dos gêneros, mas, após o fim da ditadura, tanto no Brasil quanto na Espanha, teve início certa ruptura na desigualdade abismal entre os sexos. É a época da consolidação da chamada Revolução Sexual, da contracultura e das novas ondas de liberação feminista que continuam até os dias que correm.

A expressão do amor em português e espanhol

Esta sessão pretende comparar a visão de cada autor sobre o tema amoroso dentro do relacionamento, apontando os pontos de vista particulares de cada dentro de suas obras, buscando assim fazer um contraste sobre as peculiaridades de cada um sob o ponto de vista do receptor da obra.

Numa leitura paralela de *Cotidiano* (1971), de Chico Buarque, e *Y Sin Embargo* (1996), de Joaquín Sabina, percebe-se como Sabina fala do amor dentro da relação, apontado que as convenções sociais do relacionamento monogâmico e rotineiro vão contra o seu sentimento. O personagem masculino ama sua mulher, mas não consegue (ou não quer) manter um relacionamento convencional. É possível notar que o protagonista ama a mulher a que dedica a canção, quando diz:

*de sobra sabes que eres la primera
que no miento si juro que daría
por ti la vida entera*

O protagonista distingue o amor romântico que sente por sua amada, das relações casuais que mantem com outras mulheres, ‘qualquer uma’, como diz o seguinte fragmento. Seu amor por ela não o impediria de relacionar-se com outras.

*y sin embargo un rato cada día
te engañaría con cualquiera
te cambiaría por cualquiera
[...]
cuando pido la llave de un hotel
y a media noche encargo
un buen champán francés
y cena con velitas para dos
siempre es con otra, amor, nunca contigo*

A relação do casal segue entre altos e baixos, sempre com um recomeço de alegria entre eles, que a rotina vem quebrar outra vez. O reencontro marca a euforia de estarem juntos novamente, mas as ações cotidianas tendem a recriar o ambiente hostil entre os dois:

*y cuando vuelves hay fiesta en la cocina
y bailes sin orquesta y ramos de rosas con espina
pero dos no es igual que uno más uno
y el lunes, al café del desayuno
vuelve la guerra fría
y al cielo de tu boca el purgatorio
y al dormitorio el pan de cada día.*

Não há dúvidas de que o protagonista a ame, todo o refrão é marcado por comparações que mostram como ele se sente perdido sem a presença da sua companheira, e depois descrevendo os sentimentos do regresso.

Em *Cotidiano* o personagem descreve as ações da mulher com quem vive, ao decorrer do dia, reproduz os cuidados do personagem feminino em relação ao masculino. Enquanto em *Y Sin Embargo* a rotina estraga a relação

do casal, mas parece não interferir no sentimento de amor do casal, em *Cotidiano*, na narração dos pequenos detalhes do cuidado do personagem feminino, se exprime a relação apática do casal, na qual se nota apenas os feitos da mulher. Sobre os pensamentos do personagem masculino vemos apenas os versos:

*todo dia eu só penso em poder parar
meio dia eu só penso em dizer “não”
depois penso na vida pra levar
e me calo com a boca de feijão*

O silêncio do personagem diz muito sobre sua posição a respeito do relacionamento e de sua vida. Ele não manifesta abertamente sua opinião, apenas aceita dançar conforme a música. Não está certo se a estrofe acima se refere ao seu relacionamento, ao seu trabalho, ou a sua vida como um todo, mas é visível que o protagonista escolhe ficar para não ter de sair, reflete sobre as obrigações e desiste de dizer “não”. O homem então se cala e se submete à rotina da relação e da vida. Durante a narrativa do dia “sempre igual”, Chico aponta como os atos dos dois seguem um padrão: ela “lhe sorri um sorriso pontual” toda manhã, mostra que o cuidado e os conselhos que a personagem lhe dá são fruto do costume: “diz que é pra eu me cuidar, e essas coisas que diz toda mulher”, essas frases parecem conselhos genéricos, algo que se diz por hábito.

No fim do dia “como era de se esperar”, ela o espera, fala de como “está muito louca pra beijar e [o] beija com a boca de paixão”, mesmo aí, a espontaneidade da personagem parece forçada, por ser um sentimento diário que tende ao hábito. Os versos seguintes expressam algo como uma insegurança por parte do personagem feminino, que pede ao homem que não se afaste, “jura eterno amor”, o aperta até “quase sufocar” e o “morde com a boca de pavor”. Parece que o personagem feminino pressente o desinteresse do seu companheiro, e teme o fim da relação. Não há como perceber se o personagem feminino se encontra, de fato, apaixonado ou também está presa à rotina da vida e às suas ações.

Assim como em *Y Sin Embargo*, *Cotidiano* termina dando a impressão de continuidade, de eterna repetição, em Chico voltando para a primeira estrofe, em Sabina repetindo o refrão em *fade out*. Essa continuidade traz a sensação de que a relação nos dois casos ocorre como em um ciclo ininterrupto, perpétuo.

Comparando as duas letras, não podemos perceber que tipo de sentimento há entre os dois personagens na canção de Chico, além do cansaço, tanto homem quanto mulher parecem agir de maneira mecânica, como se já não houvesse um envolvimento passional, apenas a convenção da estabilidade do relacionamento. Já na canção de Sabina, ambos parecem sofrer de amor intenso, mas as atitudes dos personagens fazem com que a relação seja instável, ainda que intensa.

Nas duas canções temos bem marcadas as posições de gênero: no samba de Chico vemos o homem que sai para trabalhar, pensa na vida pra levar, e uma mulher que o acorda, prepara o café, cuida da casa durante o dia, esperando que seu companheiro retorne ao fim do dia. Até mesmo as expressões de afeto ficam por conta do personagem feminino, o masculino se abstém de expressar sua sentimentalidade.

Na balada espanhola a confirmação dos padrões de gênero se mostra nas ações do protagonista, que não esconde seus sentimentos, mas não se compromete a mudar seus comportamentos para agradar sua parceira. Ao contrário de *Cotidiano*, aqui é dos comportamentos do personagem feminino que não temos notícia. O protagonista comenta que ela sabe do seu amor, mas não fala como reage a isso ela parece saber e aceitar o comportamento do companheiro até o momento em que se separam, mas acabam reatando sempre, marcando outra vez a disparidade entre o comportamento dos sexos, o homem é o elemento ativo dessa reação. Poderíamos ir além, inclusive, pensando em como tal comportamento por parte do masculino é aceito pela sociedade, mas não o seria, caso o feminino se comportasse da mesma maneira.

No caso das duas canções, percebe-se a presença marcante das figuras de linguagem na intenção do autor de criar para o receptor as imagens que o ajudem a visualizar os sentimentos apresentados, além de buscar aproximá-lo da obra. Vários são os aspectos que contribuem para a constituição do sentido

intencionado explicado por Gumbrecht, que citamos no início desta pesquisa. As figuras de linguagem, como, por exemplo, as metáforas em: “me envenenan los besos que voy dando”, “vuelve la guerra fría y al cielo de tu boca el purgatorio, y al dormitorio el pan de cada día”, ou em Chico Buarque quando diz: “me beija com a boca de hortelã”, tudo isso faz parte da tentativa de “alteração intencionada do conhecimento do receptor” (p. 184).

Os fenômenos textuais apontados intencionam transferir o conhecimento do autor para seu receptor, auxiliando-o a criar as situações apresentadas em seu imaginário. A transtextualidade pode ser entendida aqui como um artifício que aproxima o sentido da obra ao espaço de experiência do receptor, ou seja, apresenta as ideias do autor de modo a relacioná-la ao repertório do conhecimento prévio do receptor.

Numa segunda parte de análises, deixando a rotina de lado e voltando o olhar para o deslocamento dos personagens dentro das canções, é possível perceber, talvez de forma mais clara do que nas canções anteriormente apresentadas, na música *A Rita* (1966) o aspecto de paródia da relação amorosa convencional. O homem abandonado conta sua história, fala de como a Rita o abandonou, misturando entre os objetos levados seus sentimentos, como artifício utilizado para mostrar como o personagem feminino levou consigo tudo o que pôde, deixando-o sem nada, inclusive coisas impalpáveis como um sorriso, o assunto, som do violão, misturados a um disco de Noel e uma imagem de São Francisco.

Esse tipo de artifício cria a impressão de que ao protagonista tudo lhe foi tirado, enquanto esse tenta convencer o receptor de que a atitude de sua companheira foi injusta e reprovável, quando a condena com frases como “que papel” ou “e tem mais”, “e além de tudo”. Se observarmos, porém, o decorrer da narrativa, encontraremos a frase “a Rita matou nosso amor de vingança”, que gera a dúvida sobre o que causou o comportamento vingativo da moça, que foi ocultado pelo protagonista, que se isenta da culpa durante seu discurso, afim de causar comoção no receptor.

Na estrutura da canção percebe-se um narrador passivo que sofre o abandono de sua amada e a figura feminina ativa que o abandona, deixando a impressão de ser a vilã da história. Percebe-se como Chico Buarque exagera a

história, caricaturando-a e apresentando a imagem pouco comum da mulher forte que junta seus pertences e abandona o lar.

À época em que *A Rita* foi lançada, esse comportamento por parte da mulher era considerado escandaloso – para dizer o mínimo – e evidenciar esse tema em sua canção, de maneira tão leve como quem contasse uma anedota, faz com que Chico consiga levar um tema polêmico à tona, conseguindo provocar o pensamento de seus receptores. Outra vez as estratégias criacionais utilizadas por Chico podem ser percebidas em traços discretos como, por exemplo, na melodia da canção, como foi dito, o fato de a letra ser desenvolvida em cima de um samba promove certa leveza ao tema.

É sabido que Chico retoma a tradição do samba-canção, na década de 60, na intenção de reaproximar o receptor à música – que havia se distanciado das classes populares com a grande repercussão da Bossa Nova – percebemos ainda a desconstrução do tema polêmico entre gêneros construindo um enredo gracioso e até mesmo burlesco, como é característico em vários tipos de paródias.

Seguindo a mesma linha de pensamento, podemos pensar na canção *19 Días y 500 Noches* (1999). Novamente percebemos um sentimentalismo mais aguçado por parte do homem protagonista, quando percebemos sua loucura na tentativa de esquecer um amor tão breve quanto “dos peces de hielos en un whisky on the rocks”, que exigem exatos 19 dias e 500 noites.

Na canção de Sabina percebemos o mesmo conteúdo imagístico encontrado na canção anteriormente comentada, de Buarque. Nesse caso, contudo, o personagem feminino deixa as coisas que não lhe interessam para trás, inclusive o próprio protagonista, de joelhos, sofrendo por sua partida. Enquanto no samba de *A Rita* vemos um homem sofrendo, porém conformado com a perda da figura amorosa, em *19 Días y 500 Noches* o que se vê é o profundo sofrimento do homem abandonado.

A personalidade dos personagens femininos aparece de maneira parecida nas duas canções, em *19 Días y 500 Noches*, porém é perceptível que a mulher tem um caráter muito forte, o que não se sabe dizer sobre a Rita do samba. Sabemos que ela deixa a casa, levando tudo o que quis consigo, mas não se sabe se ela é, de fato, uma pessoa decidida, ou agiu apenas no intuito de vingança já exposto aqui. Já a mulher em *19 Días y 500 Noches* é

tida pelo protagonista como alguém de forte personalidade, a qual relata: “siempre tuvo la frente muy alta, la lengua muy larga y la falda muy corta”.

Nota-se, também, seu comportamento indiferente em relação ao fim do relacionamento e ao sofrimento do protagonista em: “en vez de fingir o estrellarme una copa de celos, le dio por reír”, e até mesmo quando conta: “dijo hola y adiós”, de maneira desdenhosa, causando ainda mais dor ao personagem feminino. Os atos da mulher são descritos nas estrofes da canção, enquanto que a trajetória até o esquecimento pela qual passou o protagonista é declamada no refrão, que se repete no fim da canção até desaparecer por completo, trazendo a ilusão de persistência do sofrimento em durar.

Conforme já foi dito, a posição dos gêneros nessa canção pode ser encarada como uma paródia direcionada aos relacionamentos convencionais, dotado de ironia em seu conteúdo. Até o próprio sofrimento do protagonista pode ser entendido como exagero da pena realmente sentida. Hutcheon (1985) diz que “a ironia e a paródia tornaram-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido” (p.46), é exatamente o que se nota nessa canção, um personagem que assume que: “antes el malo era yo”, mas que agora, “queria quererla querer y ella no”.

Presente em seu 12º álbum (seu preferido), esta canção já não tem a urgência das canções de revolta dos primeiros álbuns, porém, outras letras do mesmo álbum ainda falam dos personagens marginais da sociedade que tanto encantam à Sabina.

Ainda sobre a inversão da posição masculina e feminina nessa obra, é importante salientar que nesta obra o autor afirma que em seus outros relacionamentos ele era o mau, e que agora ele tinha a intenção de amar, mas não foi correspondido. Isso mostra dentro da canção sua intenção de quebrar com o paradigma das relações convencionais.

Considerações Finais

Este estudo teve por objetivo evidenciar alguns possíveis focos de discussão, com relação às obras musicais de Joaquín Sabina e Chico Buarque, relembrando: *Y Sin Embargo*, do álbum “Yo, mi, me contigo”, de 1996; *19 Días y 500 Noches*, de álbum homônimo, de 1990; *Cotidiano*, do álbum “Construção” de 1971 e, finalmente, *A Rita*, contida em “Chico Buarque de Hollanda”, lançado em 1966.

Inicialmente foi abordada a teoria da intertextualidade, seus conceitos e aplicação à análise que seria feita, passando por referências sobre a teoria da recepção e os interesses cognitivos existentes numa obra. Vimos que nenhuma obra existe sem a influência de obras passadas, ou da experiência e expectativa de seu autor, bem como de seus receptores.

Após abordar a teoria literária que apoiaria o estudo das obras, foi feita uma contextualização histórica da vida e sociedade nas quais viviam e vivem Buarque e Sabina, com detalhes sobre suas trajetórias de vida, sobre a ditadura militar, além de aspectos sociais que pareceram oportunos. Também relacionou-se aspectos psicológicos sobre questões de gêneros e o particularidades sobre ao estilo de composição dos dois artistas. Finalmente, a análise das músicas foi desenvolvida, focando principalmente em determinados significados que se decantam a partir da audição das canções e da leitura de suas letras.

Jauss afirma que o leitor compreende a obra de acordo com suas experiências de vida, unida a seu conteúdo textual e as experiências do autor ali ocultas, por esse motivo uma obra é interpretada da maneiras distintas por cada receptor em particular. O cenário urbano contido nas músicas apresentadas tem a capacidade de permitir que o leitor crie seu próprio cenário em seu campo ideal e se identifique com a obra, cada um à sua maneira.

Finalizando a reflexão sobre as quatro letras elencadas, podemos dizer que ideia de paródia do tema amoroso, relacionado às questões sociais às quais são submetidas, além de considerações sobre fatores políticos se correspondem com tanta intimidade e sutileza, que muitas vezes passa

despercebida pelo receptor e os relacionamentos apresentados definem bem tal carácter estilístico. Pode-se notar nas canções de Chico Buarque e Joaquín Sabina a grande facilidade com que inserem o receptor em suas tramas, sem que, talvez, este perceba as relações intertextuais em jogo no tratamento dos temas abordados.

Referências bibliográficas

CONDE, Gustavo. *Do riso cancionista em Chico Buarque*. in: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond Ltda. 2004, p. 243-250.

ERAS, Pedro Carrero. *El tema de amor en las canciones de Sabina* Pliegos de la InsulaBarataria: revista de creación literaria y de filología, ISSN 1134-0193, Nº 7, 2004, págs. 78-94.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibebe Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação*. In: LIMA, Luiz Costa, *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 189-211.

JAUSS, Hans Robert. *O texto poético na mudança do horizonte de leitura*. In: LIMA, Luiz Costa. (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2 ed., vol. 2, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 305-358.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v.36)

_____. *A Literatura como Provocação*, trad. de Teresa Cruz. Lisboa, Veja, 1993.

_____. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

MARCOS, Mónica Zaz: *La musica que nos perdimos: cuando Franco se metió a DJ*. 2016. Disponível em: <<http://www.eldiario.es/cultura/historia/Franco-Pop-a-DJ>>

musica-censurada-perdimos-dictadura_0_538946274.html>. Acesso em 04/10/2016.

MARTÍNEZ, Emilio de Miguel. *Joaquín Sabina, Concierto Privado*. Madrid, Visor Libros, 2008.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Lirismo e resistência* (entrevista a Manuel Costa Pinto). In: revista CULT. São Paulo, Editora 17, 2003.

NOGUEROL, Francisca: *El grado pleno de la escritura (análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina)*, in: *Investigaciones semióticas IV. Describir, inventar, transcribir el mundo*. Madrid, Visor, 1992.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. "Discursos sobre a masculinidade". *Revista Estudos Feministas*, IFCS/UFRJ, v. 6, n. 1, p. 91-112, 1998.

SABINA, Joaquín. *19 Días y 500 Noches*. In: *19 Días y 500 Noches*, BMG Ariola, 1999.

_____. *Y sin embargo*. In: *Yo, mí, me contigo*, BMG Ariola, 1990.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Chico Buarque: a música contra o silêncio* in: *Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond Ltda., 2004, p.161-166.

_____. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* IN: *Educação e realidade*. Porto Alegre, UFRGS, v. 20, nº 2, p.71-99. Jul/dez 1995.

Anexos

A Rita – Chico Buarque (1966)

A Rita levou meu sorriso
No sorriso dela
Meu assunto
Levou junto com ela
E o que me é de direito
Arrancou-me do peito
E tem mais
Levou seu retrato, seu trapo, seu prato
Que papel!
Uma imagem de São Francisco
E um bom disco de Noel

A Rita matou nosso amor
De vingança
Nem herança deixou
Não levou um tostão
Porque não tinha não
Mas causou perdas e danos
Levou os meus planos
Meus pobres enganos
Os meus vinte anos
O meu coração
E além de tudo
Me deixou mudo
Um violão

Cotidiano – Chico Buarque (1971)

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar

E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar
 Meio dia eu só penso em dizer não
 Depois penso na vida pra levar
 E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar
 Ela pega e me espera no portão
 Diz que está muito louca pra beijar
 E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar
 Meia-noite ela jura eterno amor
 E me aperta pra eu quase sufocar
 E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual
 Me sacode às seis horas da manhã
 Me sorri um sorriso pontual
 E me beija com a boca de hortelã

Y Sin Embargo – Joaquín Sabina (1996)

De sobra sabes
 Que eres la primera
 Que no miento si juro que daría
 Por ti la vida entera, por ti la vida entera
 Y sin embargo un rato cada día
 Ya ves

Te engañaría con cualquiera
 Te cambiaría por cualquiera
 Mitad arrepentido y encantado
 De haberme conocido, lo confieso
 Tú que tanto has besado tú

Que me has enseñado
 Sabes mejor que yo
 Que hasta los huesos
 Sólo calan los besos que no has dado
 Los labios del pecado

Porque una casa sin ti es una embajada
El pasillo de un tren de madrugada
Un laberinto sin luz, ni vino tinto
Un velo de alquitrán en la mirada

Y me envenenan los besos que voy dando
Y sin embargo cuando duermo sin ti
Contigo sueño
Y con todas si duermes a mi lado
Y si te vas me voy por los tejados
Como un gato sin dueño
Perdido en el pañuelo de amargura
Que empaña sin marcharla tu hermosura

No debería contarlo y sin embargo
Cuando pido la llave de un hotel
Y a medianoche encargo
Un buen champán francés
Y cena con velitas para dos
Siempre es con otra, amor, nunca contigo
Bien sabes lo que digo

Porque una casa sin ti es una oficina
Un teléfono ardiendo en la cabina
Una palmera en el museo de cera
Un éxodo de oscuras golondrinas

Y me envenenan los besos que voy dando
Y sin embargo cuando duermo sin ti
Contigo sueño
Y con todas si duermes a mi lado
Y si te vas, me voy por los tejados
Como un gato sin dueño,
Perdido en el pañuelo de amargura

Que empaña sin mancharla tu hermosura
Y cuando vuelves hay fiesta en la cocina
Y baile sin orquesta
Y ramos de rosas, con espinas

Pero dos no es igual que uno más uno
Y el lunes, al café del desayuno, vuelve la guerra fría
Y al cielo de tu boca el purgatorio
Y al dormitorio el pan de cada día

Y me envenenan los besos que voy dando...etc.

19 Días y 500 Noches – Joaquín Sabina (1990)

Lo nuestro duró
 Lo que duran dos peces de hielo
 En un güisqui on the rocks,
 En vez de fingir,
 O, estrellarme una copa de celos,
 Le dio por reír.
 De pronto me vi,
 Como un perro de nadie,
 Ladrando, a las puertas del cielo.
 Me dejó un neceser con agravios,
 La miel en los labios
 Y escarcha en el pelo.

Tenían razón
 Mis amantes
 En eso de que, antes,
 El malo era yo,
 Con una excepción:
 Esta vez,
 Yo quería quererla querer
 Y ella no.
 Así que se fue,
 Me dejó el corazón
 En los huesos
 Y yo de rodillas.
 Desde el taxi,
 Y, haciendo un exceso,
 Me tiró dos besos...
 Uno por mejilla.

Y regresé
 A la maldición
 Del cajón sin su ropa,
 A la perdición
 De los bares de copas,
 A las cenicientas
 De saldo y esquina,
 Y, por esas ventas
 Del fino laína,

Pagando las cuentas
De gente sin alma
Que pierde la calma
Con la cocaína,
Volviéndome loco,
Derrochando
La bolsa y la vida
La fui, poco a poco,
Dando por perdida.

Y eso que yo,
Paro no agobiar con
Flores a maría,
Para no asediarla
Con mi antología
De sábanas frías
Y alcobas vacías,
Para no comprarla
Con bisutería,
Ni ser el fante
Que va, en romería,
Con la cofradía
Del santo reproche,
Tanto la quería,
Que, tardé, en aprender
A olvidarla, diecinueve días
Y quinientas noches.

Dijo hola y adiós,
Y, el portazo, sonó
Como un signo de interrogación,
Sospecho que, así,
Se vengaba, a través del olvido,
Cupido de mí.
No pido perdón,
¿para qué? si me va a perdonar
Porque ya no le importa...
Siempre tuvo la frente muy alta,
La lengua muy larga
Y la falda muy corta.

Me abandonó,
Como se abandonan
Los zapatos viejos,

Destrozó el cristal
De mis gafas de lejos,
Sacó del espejo
Su vivo retrato,
Y, fui, tan torero,
Por los callejones
Del juego y el vino,
Que, ayer, el portero,
Me echó del casino
De torrelodones.
Qué pena tan grande,
Negaría el santo sacramento,
En el mismo momento
Que ella me lo mande.

Y eso que yo,
Paro no agobiar con
Flores a maría,
Para no asediarla
Con mi antología
De sábanas frías
Y alcobas vacías,
Para no comprarla
Con bisutería,
Ni ser el fante
Que va, en romería,
Con la cofradía
Del santo reproche,
Tanto la quería,
Que, tardé, en aprender
A olvidarla, diecinueve días
Y quinientas noches.

Y regresé...etc.